

描画活動についての考察 II

——輪郭を超えて「線」の可能性を探る——

塩 見 知 利

はじめに

前回にも記したが、この研究の目的は絵を描くことそのものにある。その目的に一步でも近付きたいために再びこのレポートを書こうとしていることを最初に記しておきたい。

しかし絵そのもの、あるいは絵を描く行為そのものを問題にすると、それはあまりにも広大で茫漠としている。人間が絵を描くということは、人類の歴史始まって以来およそ3万年も続けられてきたことであるからだ。あらゆる時代の文化、あらゆる時代の人間、その多種多様の地域で描かれては消えていった形や色、それを思うと無限に近く範囲は広がり続ける。絵を描く行為を知るには、絵そのものを知らねばならない。そのため人間の発達を通じてその最もシンプルな道具をターゲットとして見ることにする。レオナルド・ダビンチは、彼の絵画論の昌頭で「絵画は学であるかどうか」(*se la pittura è scientia o no*)¹⁾という命題を掲げながら、点、線、面、立体と順を追って分析している。さらにレオナルド以前に遠近法の基礎を作ったアルベルティも、その絵画論の中で点、線、面についてさらに詳しく分析を行っている。彼らの絵画論はその多くを古代の美術作品を通じて分析し、さらに幾何学というルネッサンス最大の武器を使いながら展開していく、いわば画家のための名著として知られているが、その絵そのものに対する出発点を点、線、面、に置いたことは絵を考える上で偶然のことではなかったのである。しかし私がここで問題にしたい描く行為は、いわゆるアートとしての「絵画」に限定されるべきことではない。それゆえ当然作品としての「絵画」論とは異なる展開をしなければならないわけであるが、ここでは前回に続き「線」についてさらに深め

ていきたい。

I. のびのび、自由に、力強く

前回では「線」について、1. 客観的表現が強くなるほど線の要素が少なくなり、主観的表現が強くなるほど「線」が表面化してくる。2. 「線」はそのパリエーションの豊かさから、内的感情を最も明確に表わす手段である。3. 意識の有無にかかわらず、「線」が引かれるときこそ表現が始まる、と述べた。「線」が子供の描画活動の初期段階として最も重要な要素であり、彼らがまた表現に必要とする最大の道具であることは周知の事実であろう。なぐり描きやぬたくりに行われるこれらの「線」は一見無意味で偶然に引かれるように見えるし、またそうである可能性も強い。が、彼らの意識の有無にかかわらず、描かれたものが形を作り出すことには違いない。事実白紙の平面にインクをこぼしてしまった幼児も、紙の上の染みに何らかの形を発見して指で押さえたり、それを注意深く眺めていることが常である。彼らの描く「線」はなにもあらかじめ準備されているイメージや物の輪郭をなぞっているのではない。W. L. プリテンは子どもの絵の中に見られる「線」について、なぐり描きから3才、4才と変わっていく「線」の性質について次のように述べている。3才児の描いた「線」はおとなの輪郭線とは異なり運動的要素が強く、腕の動きによる表現への変化であるが、しだいに単なる「線」からふちとしての意味が見い出せる。そして5才児になるともっぱら事物のふちを表わそうとして「線」を描くようになることを述べ、「しかしいずれにせよ、短い期間のうちに描線の役割が変えられていくことの意味はとて大きい。年長の子どもたちやおとなたちが描く絵の中で、ほとんどの場合、線が事物のふちや輪郭を表わし

ていること、つまり線が単なる腕の動きの結果ではなく、他から分離した一つの事物の境界としての内容を持つことを考えれば、その変化の意味の大きさも明らかになる。」²⁾ ながり描きから、物の出現に使われる過程での彼の観察とその意味づけは、全く正しいと言えよう。子どもたちの絵を見ていると、コーネリー、ナースクールの子どもたちに限らず日本の子どもの絵にも同じような発達が自然に観察できるのである。しかし同時にここでいくつかの問題も考えられる。その1つとして、はたして「線」は腕の運動的要素からふちあるいは輪郭へととしての境界へと方向を定めて発達していくものであろうか。

幼児の絵画、特にその幼い年齢に於ては、「のびのび」であるとか「自由な力強い線」であるということがよく問題にされる。「のびのびと絵を描いたりものを作ったりして表現の喜びを味わう」は、幼稚園教育要領「絵画製作」の中に見られ、また松井清人は「幼年画の指導」³⁾の中で、久保貞次郎は「児童画と教師」⁴⁾の中で、それぞれ「のびのび」あるいは「自由でのびやかな線」を良い絵として評価している。のびのびと描く、力強く自由な線というのは一見あたりまえのように見える。この事の教育的意味を、子どもの自発性の原理や経験の積み重ねをベースとして論述することは充分可能であろう。しかしそれが、W. L. ブリテンやローエンフェルド以下多くの発達をベースにした絵画研究者たちの言うように、しだいに輪郭や実物のふちに向うことのワンステップであるとするなら、自由な線、のびのびと描くことの美学的意味、すなわち絵画としての意味は、はなはだ希薄なものになりはしないだろうか。ここでは一つの問題として「のびのび、力強い、スピードのある」といったことの美学的意味付けと、同時に輪郭の問題について考えてみたい。

Ⅱ. 教育とのかかわりの中で

「線」は内と外を持ちながら、ゲシュタルトのいう「図」と「地」を明確にさせるためのみにあるのであろうか。このことに関して「線」自身のバリエーションの豊かさについては、もともとあまり西洋の絵画論の中には登場してこない。レオナルドの画論の先駆であるアルベルティーは、「線は一つの記号で、その長さは分割され得るが、その幅は非常に細くて分割することはできない... (略) 不変の性質は二つある。一つは面を取り囲む一番外の境界線として知られ〔輪郭〕

という。そして、これは一つもしくは多くの線によって形成される。」⁵⁾ 彼は線に生命活動の表現など全く見ることをしないし、物の外形を表わすだけのものであることを強調する。その後ダビンチの絵画論では、「点は部分を持たないのだから幅も奥行きもない。」⁶⁾ と言い、線もその軌跡だから幅も奥行きもないという幾何学的概念によって絵画学を構成しようとしていく。

つまり「線」自体非常に幾何学的存在であった。このような絵画論に支えられながら発達してきた西洋アカデミズム絵画の「線」の成長の中では、むしろ「線」に囲まれた形に意味のあるときにはシンボリックの意味の方が強く、充分成長した「線」ほど無性質、無機質になるといった成熟の方向を取るのである。従って陰影の強調により「線」自身増々不要のものとなっていったと考えられる。そのような背景の中で、印象派の画家たちが初めて目にした春信、歌麿、写楽らの絵、陰影なくトーンもない流れるような「線」の芸術は何と新鮮に映ったことであろう。

少々長くなったが、次の5才の子どもの描く絵を見てみよう。〈図1〉彼らの描く「線」は、輪郭でもなければ陰影でもなく、面の境界線と見ることもできない。「線」自身の変化と彼らの気、生命そのものと捉えることができる。形はむしろあとからついてきたものであり、その質的特性は現実とは異なり、全体的な把握はイメージそのものであり、「線」の特性はむしろ物とのズレによって成立しているように思える。描こうとする物のイメージを頭の中にスケッチしながら次の描画行為に移ることになるのだろうか。3才を過ぎると、確かに現実の形を画面に再現しようとするが、その形を写すという行為は決してリアリズムの視点ではない。むしろ立体主義的な視点に立ちながら、現実のものと自身の身体が描くものとの間に起こるズレの中で、絵をあるいは「線」を成立させているように見えるのである。

それでは過去に於ける教育実践の場ではどうであったろう。「在来の暗記主義のおうむ式教育方法」(parrot system) を退け、考える力を子どもに育てようとする「開発教育」(system of development) を具体化したウィルダースピンは、その知育の内容の中で、幾何学的図形を学ぶことを始め、フリートナーはハルと同じく「遊戯的教授」を主張した。そこで図画の教授については次のような順序がとられた。

「1. 子どもたち自身の好きな線や図形を自由に、あるいは定規を用いて描かせる。2. 黒板に描かれた



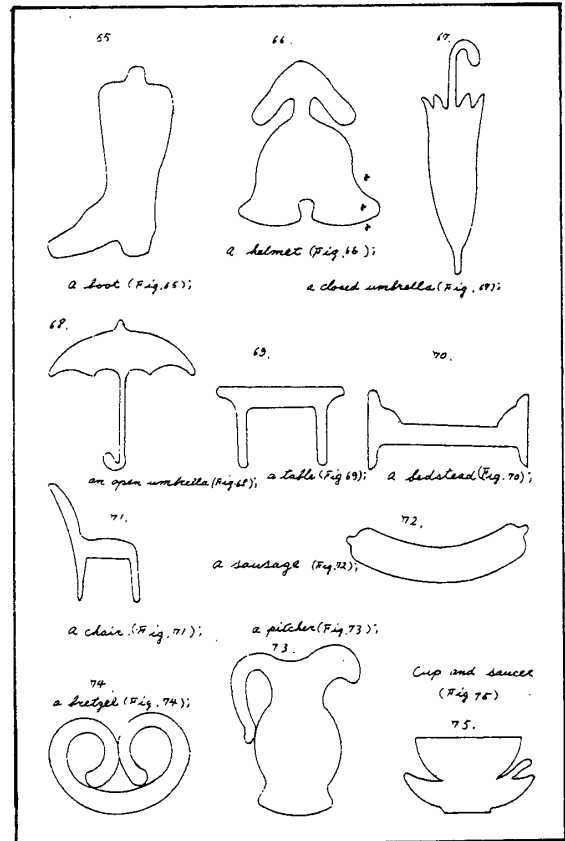
(図1) 5歳児、女子

若干の図形—梯子、りんご、樹木、机、家など—を手本にして描かせる。3. 幾何学的図形—三角形や四角形など—を理解させる。そのため、イ. 教師が定規を使ってかかる図形を描いてみせる。ロ. 子どもたち自身にそれを描かせる。ハ. 子どもたちにこれらの形をしている事物を教室の中で探させる。例えば、窓ガラス、腰掛け、石盤、机など。」⁷⁾

さらにフレーベルは、「構成と造形」について、「生活の中で、すなわち行為や行動のなかで素材においてまた素材を通じて造形することも、それが思考、思想および言葉に結びつけられるならば、造形なき概念や言葉による表現よりもはるかに、人間の発達および形成にとって高い意義をもつ。」⁸⁾ とし、その内容に於て積木や板並べ、箸並べなど掲げ有名な「恩物」〈図2〉を考案するのであるが、その言葉や恩物から察するに、「造形が言葉にむすびつけられるならば」すなわち言葉と造形をむすびつけることの補佐として、あるいは物の認識の補佐としての図形をみることができるのである。

フォルメン「線描」を実践したシュタイナーにおける「線描」⁹⁾ も、図形そのもの、あるいは象徴そのものの価値に教育的視点があり図形の教育からは離れられない。そもそも西洋ヨーロッパ中心の絵画、図画の歴史の中では「線」は輪郭であり、「線」よりも「形」の優先がベースに流れているため、教育の歴史においてもほとんどそれ以外の解釈が見当たらないのは当然であろう。なぜならそこでの「線」の持つ意味は明確な「図」の成立を目指すことのみであるからである。

アンリフオションは、「およそいかなる活動も、それが形を帯びる範囲内で、それが空間および時間において固有の条痕をえがく限り、おのずと見分けが付き



(図2) フレーベル恩物 糸みずあそび

明確になるばかりか生命というものが本来、形の創造として働くものだ。生とは形であり、そして形とは生命活動の様式である。」¹⁰⁾ と述べているが、これは何も発達初期段階の描画に関するのみいえることではない。一人の成人が絵を描く場合もまたすべて物の輪郭をなぞるであろうか、少なくとも画家における筆と画面の出会いはそのようになってはならない。いくら詳細な計画のもとに絵を構築する画家であっても、形は一つのタッチを伴い、一本の「線」が画面と接するところから出発する。つまり幼児の描く一本の「線」も成人の描く「線」も画面に対しては同等の形が発生していくのであり、「線」が引かれる画面も同時に形として認識されつつある。そこで絵として成立する「線」についてさらに積極的に考察してみたい。

Ⅲ. 日本の美術教育における「線」の位置

現在我国における絵画論と、その多くをベースとして成り立つ絵画教育の多くのものが、ヨーロッパ中心の美術理論にその基本を置いている。

明治初頭の日本の美術界には、明治政府が樹立されて以来、新しい西洋文化の波が急速に押し寄せてき

た。かくして武士階級に仕えていた奥絵師、狩野派も世禄奉還と共に衰退し、明治画壇の巨匠ともいべき狩野芳崖の作品ですら、当時唐紙五十枚につき一幅二十銭の表装を施して骨董店に陳列しても、誰一人としてこれに目をとめる者さえいなかったという。さらに砲兵工廠の図案課の試験を受けても幾何画の成績を理由に落選することになる。橋本稚邦も月給で海軍省の製図課にはいり、宮廷御用師土佐派にしても同等の扱いであった。かくして日本画が大きく衰退し消滅しようとする中、幕府は西欧諸国の新知識を取り入れるため、安政3年2月に洋学所を改め蕃書調所を設置し、その中に絵画調方を置き、文久3年9月にはさらに蕃書調所を開成所に改め画学局を設置、川上萬之丞（冬崖）と前田又四郎を出役に任じ、西洋画学の研究と門弟の育成にあたらせることになる。これが我国最初の美術教育の始まりであるが、美術教育の出発が洋画教育であったことが後に大きくその影響を残すのは当然の結果であろう。明治5年の学制発布と同時に画学が組み込まれ、幾何学を教えるのが最初の教授法として用いられた。前年文部省から図画教科書として、透視図法を中心に編成された「西画指南」が第1号として用いられることになり、¹¹⁾ 明治7年「図法楷梯」と同時に「小学画学書」を刊行するが、内容はすべて「西画指南」と同じものであった。そして図画教科書の殆んどが鉛筆に限られていたことは大いに特徴的なことである。

「新たなもの、本来異質なもののまでが過去との十分な対決なしにつきつぎと摂取されるから、新たなものの勝利はおどろくほど早い。過去は過去として自覚的に現在と向きあわずに、傍におしやられ、あるいは下に沈降して意識から消え『忘却』されるので、それは時あって突如として『思い出』として噴出することになる。」¹²⁾ と丸山真男が述べるように、一度に日本美術界を塗り変えてしまった西洋画派は、伝統の美術南画をかろうじて残すのみで美術家の多くを消し去ることになった。すなわち我国は、長い歴史を持つヨーロッパの美術をわずか数年の間に導入してしまったことになり、特に近代ルネッサンス以後の幾何学的描画法がもてはやされることになるのである。

こうして明治初頭の欧化主義に日本画は極めて衰退していったが、明治12、3年頃になると国粹主義の興隆とともに再び注目され始める。ワグネルやキョソネ、フェノロサの活動がその中心であったが、ともかく我国の美術に対する自己反省に基く芸術価値の発見と再認識を改めて行なうこととなり、美術教育も、鉛筆

に対して毛筆画教育が盛んに叫ばれるようになる。一般的に初等教育の教材は鉛筆画の方法で準備し、各種の単形、正面画、輪郭へと進み、鉛筆の施影略画にはいるところで淡墨の平塗りにはいるというカリキュラムで、日本画で行われる筆法、筆力からはいるものとは異なり毛筆—日本画を目指したものではなかった。毛筆を重んじたのは、物体の写形もさることながら筆順法がその中心であった。すなわち輪画中心であるところは鉛筆の場合と大差なかったのである。

毛筆、鉛筆の両方を使用した図画指導もその道具のみに論を發し、一応「新定画帖」の両者併用のものへと結着をみるのであるが、戦後、農業国であるという理由からヴァージニア州のコースオブスタディーを基本に図画工作のコースオブスタディー「学習指導要領」が作られるに至っても、過去の振り返りや整理もないまま、昭和22年、学習指導要領図画工作編は出版されたのである。我国の教育が西洋の多大なる影響を受けていることはなにも絵画に限ったことではないが、特に絵画に関して言うなら、その基本が明治初頭のみならず、現代の流れの中にもアカデミズムとして脈々と流れ続けているのである。そして話をもとに戻すなら、その西洋における「形」を写す「線」は、教育の中でもまた一般の人々の知識の中でも、今日でもなお「輪郭」としてのみ定着しているのではないだろうか。事物と画面の間に半透明のヴェールを用いた西洋の画家たちも、画面と事物の間に遠近法の方眼という見えないヴェールを設定した、臨本を中心に行われた日本の絵画教育も、その最も重大な欠点は、事物を写す影としてヴェールに描かれた手本のみを線でなぞったところにある。（山本鼎は、これに創造という言葉業を対立させて用いたが）絵は画面と身体の間にあらかじめ用意された影を形としてなぞるものではない。山本鼎は写生という形で手本というヴェールを取り去った。がしかし、まだそこには客観的現実—世界、遠近法、幾何学的正当性が見えないヴェールとして残った。さらにそのヴェールを取り去るとどうなるであろうか。まさに身体と画面のみのむき出しの状態が残るはずである。そこにおいて、形から解き放たれ真に身体性のみを持った自由な「線」は、まさに創造的であるといえるのではないだろうか。子どもたちのなぐり描きの活動に、ヴェールを持ち込むことがいかに無意味であるかは言うまでもない。そこで、輪郭にこだわって考えるなら、そこに引かれた「線」はペンを使おうが筆を使おうが問題ではない。そこには幾何的概念のみが浮かび上がってくるからである。鉛筆、毛筆論

争の無意味さは実はここにあった。それは道具の問題ではなく、引かれる「線」がいかにして描かれるかによって、画面内存在になるかを問題にすべきであった。言いかえれば、毛筆を問題にするなら、鉛筆＝幾何的線に対して、毛筆＝ x の線として、その x を解くことに結びつけて考えるべきであったと思う。しかし鉛筆、毛筆についてはここでこれ以上論ずる必要はないと思われる。ここではむしろ幾何的線以外の「線」の美的価値が問題なのである。

ルンオニマイヤーは「線は視覚的関係を創造しうる、そして造形芸術の中で個々の諸要素を繋ぐコミュニケーションの中で、最も重要な手段である。……線はどんなリズム的な整列にあってもその基礎となる。」¹³⁾と考へ、「線的性格」という章の中で現代美術の状況を、「線」の輪郭機能より、力と運動の表現機能を重視する、としている。

「線をひいていく私は、線を生きている。それは稚拙さの度合いによって決まるのではない、私が線を生きたと感じるように、誰もが線を生きるだろう。…(中略)もし人が線の出現を見、そして線の出現を見るならば、線が現実への帰還途上にある時のあとずさりするような力を、私は〈ドローイング〉と呼んだりする。」¹⁴⁾で始まるのは、日本の代表的現代美術家であり、美術評論家でもある宇佐美圭司の評論であるが、彼はその中で、ドローイングを支える紙やインクの現場と、「線」をひくという描く者との出会いを、社会の約束事を突然無に帰してしまう出会いと呼び、ダビンチのいたずら描きすら、スピードと引かれたときの空気を含みながら、線自身その運動を見、線の運動の類推によって空気の動静を見、いわば世界を見る〈ドローイング〉(素描)は鏡のようなものであると感ずる、としている。

多彩な変様を見せる「線」はあきらかに一つの表現主体として絵画の基本要素である。一本の「線」を描くこと、自由な人間の持つ感情の断面を指示面の上に刻み込んでいく。ある時は力強く、ある時はなめらかに、またある時にはとぎれとぎれに、筆を持つ子どもたちの腕や目は画面一杯に飛びまわる。

Ⅵ. 描くことは現実を言い当てることか

人間が、何か物思いにふけりながら美しい空を感じることはできない。その空の美しさは空を思う存分楽しむ経験がなければ生じてはこない。そして、そうした〈根源的感性〉ともいふべきものが「この空は何と

美しい！」と自分が語る声を聞かなければ、その感情は存在せず、その意味では〈声〉こそが経験や〈根源的感性〉のありのままの姿であるということになるのだが、問題は初めにこの〈声〉を聞くこと、いわゆる〈言葉〉があってその写しとして絵画ができたという考え方が、伝統的音声中心主義としてあるということである。遠近法幾何的西洋画、写生画は〈言葉〉の優先によって〈物の写し〉によって事実の正確な模像を現わそうとするのだが、それは〈根源〉—〈声〉—〈描画〉という経路ですべての絵画が現実という〈根源〉とつながっているという確信により成り立っている。

要するに〈西洋画中心主義〉とは〈現実という根源〉—〈その正確な写しとしての描画〉というつながりを約束する保証のようなものであった。そこで我々が考えなければならないのはこの〈現実的根源〉—〈写しとしての描画〉という図式を突き崩してしまうことなのだ。例えば私たちが「この空は美しい。」と語ったとする。これまでの考え方ではその〈言葉〉が発されるためには〈根源的感性〉や、ある〈意味〉が心の中に生じていて、それが絵として外に出されるものだとしていた。絵としての「美しい空」が心の内の〈意味〉をびったりと言い当てているとすれば〈意味〉と〈絵〉は同一性を得るわけでそれが評価される。しかし実は、初めに〈意味〉あるいは〈根源的感性〉があり、それを写すものとしての〈絵〉がやってくるのではなく、〈意味〉や〈根源的感性〉がすでに描くという行為の侵蝕を受けているのではないか、ということなのである。

〈意味〉＝〈心に浮んだ美しいという思い〉が最も根源的な感性ではない。むしろこの〈根源的感性〉としての「美しい空」は、この場合何度も描くことを繰り返すことによって初めて〈根源的感性〉となり得るのであり、その〈意味〉はむしろ描くことの反復に依存しているのである。

現実、あるいは世界を正しく言い当てようとする西洋絵画の欲望にとっては、初めに〈根源的感性〉があって、次にそれを〈言葉〉—〈絵〉と再現されると考えなければならない。といってこの順序が入れ代わってしまうのではない。つまり再現前としての〈描くこと〉が〈言葉〉の根源になるというのではない。要するにどれが〈根源〉かということ自体が問題ではないのだ。

私たちのごく普通の考え方では、現実には秩序(パースペクティグなど)があって〈絵〉はそれを写し出

して言い当てるものだとみなされている。〈描くこと〉の〈根源〉としての〈現実〉なるものが、実は純粹な根源点ではなく、〈描くこと〉によるその再現作業をすでに含み込んだものであり、そのことによって純粹な〈同一性〉であることから常にズレざるを得ないということである。そしてこのことは、私たちが一般に思い描いている〈現実〉—〈描く〉という対立項のどちらが先でどちらが〈根源〉かという問いを、いわば無限のズレによって拡散させてしまうことになる。この作業を描画活動と呼びたいのである。

現実や世界を正しく言い当てようとする西洋絵画の欲望は、必ず世界の〈意味〉を決定する神学的な視点を要請せずには済まない。ここでの問題は単純である。〈絵〉は必ずしも再現作業ではなく、現実と描く行為との接点、すなわち何によって何に描かれたかということ自体も現実の中に織り合わされていくものであり、描くことが、再現前に存在するとされる〈根源的感性〉に根ざした現実に向いながら、その同一性を目指し言い当てようとするものではないということなのだ。すなわちあらかじめ決定された〈世界〉も〈根源的感性〉も、描くことと同一地平に見てみようとするものである。そしてその一番シンプルな形を、教育されすぎた人間としてではなく描くことの純粹さを持つ幼い子どもたちの描画活動に探することができるのである。

V. 輪郭としての「線」を超えて

ペンの線、紙を掘るように刻み込まれるボールペンの線、紙の中に吸い込まれる線、紙が異なることによってそれらの状況も大きく変化する。

「線」は面の極限であり点の移動であるという幾何学的概念は正しくはあっても、実際画面内に存在する「線」は人間の手によって〈ドローイング〉されているのである。画面と身体の前に〈現実〉や〈根源的感性〉のヴェールを取り去ることは、まさしく〈描くことの解放〉であるといえるだろうし、そこで「線」を「形」から解放する意味を生む。それでは「線」を「形」から解放するにはどのような思考過程を踏むべきか。ここでは我々の内に持つ東洋の美術観を参考に考えてみることにする。

その代表的なものが「書」であろう。書と絵を結びつける東洋独自の画論については後に考えてみるとして、書は本質的に線と点で構成されている。その線の性格は明晰な屈折と莫とした放散、直線と流れるよう

な曲線、関連と隔離、均衡と崩れ、直立と倒れ、結び、亀裂、集中、統合など墨の濃淡によって表現される。東洋独自のこの芸術は、西洋のカリグラフィにおける字の形の美しさのみに基準が置かれる表現方法ではない。「字」の形は「ものの形」ではなく、人間の生命そのものの表現であり幾何的線とは対立をなすものである。

唐初の芸術論的美学論者であり書の教育者でもあった孫過庭は、書の伝統と現代性を統合しながら、古きを教えるだけでなく実際の技法理論に結びつけながら「五合の説」を書いている。¹⁵⁾ 1. 神恬務閑, 2. 感恵徇知, 3. 時和氣潤, 4. 紙墨相發, 5. 偶然欲書, とし、すなわち心が安らかであること、靈感をもって直観的に力を得、静かに天候も良く、紙と墨の調和が良く、書く意欲が湧くことが大切であるとし、書く以前の状態や環境にまでその技術理を広げている。書の精神には何ものにもとらわれない視覚で、手の自由に任せて実現していくというむねの書論も多い。書こうとして書けない所があり、目の要求としての手の運動が一体であらねばならず、そしてその筆力が書家の能力であるといわれる。その能力の基本である「線」を小野道風は「骨」と呼び、動きと力をその原点とした。

さらに東洋独自の線のあり様としてみることでできるものの中に、山水、水墨と呼ばれるものがある。水墨画は絵画の要素である、色、線、明暗の調子という三要素から特に線と明暗を取り出した独得の絵画様式である。その材料に欠かすことができないものが墨と、その性質を充分生かすことのできる絹であり、紙と筆を用いる。そして、最初に基本となる線が引かれ、その上に濃淡をつける。白画すなわち線描から、しだいに水墨の調子をつける水墨画へと形式が分化していくわけであるが、あくまでもその基本は白画すなわち白描にあり、表現機能のほとんどがこの線描に依存しているところがある。そして前記のように、書道との結びつきによってその精神的表現も描画方法も、筆力とともに運用する速度を増し、極端に前進するのである。

その代表的絵画論に、6世紀初頭の謝赫が書き示した「古書品録」¹⁶⁾ がある。これは後に美学者、張彦遠の「歴代名書記」¹⁷⁾ によって一般化するが、その冒頭「画六法」¹⁸⁾ は、以後多くの東洋画論の中で重要視され芸術の規範となった。謝赫による6つの画の法は、1. 氣韻生動, 2. 骨法用筆, 3. 應物象形, 4. 随類賦彩, 5. 經營位置, 6. 傳模移寫, であ

り、これは絵画の規範として、一流の絵画は自然と一体となり画面にその自然の気が響いてくるようなもので、見るものは自然にその中にはいり込む境地にさせられるようなもの。二流の絵は、少なくとも筆の勢いによって物の本質を感じさせるようなもの。三流の絵は、それができなくても模写的に再現することができ、まだ色に頼ることはなく形を成すものであること。それ以下、四流五流となると色彩をほどこしていかなければ絵として成り立たず、空間性がその絵の唯一のものとなり、六流の絵は完全なリアリズムで、ものを写生し古い絵を模写することである、としている。すなわちこの論では西洋の立派な「線」＝輪郭から生まれる正確なリアリズムは、全く逆転された位置に立つことになる。さらに謝赫や張彦遠の画の六法を分析し、再編成して新しく広めた唐末（9世紀半ば）の美学者荆浩は、気、韻、思、景、筆、墨を書道の六要とした。「心筆に随ひて運り象を取ること惑わず。」気とは作者の創造力が筆とのかかわりの中で自由に運ばれ、象すなわち形を取ることに惑わされることがなくのびのびしていることである。韻とは「跡を隠し、形を立て、儀を備ふること俗ならず」意志で現われるものでなく、画面を垂直にしたときおのずと品が出てくるものである。思とは「思は大意を刪撥して、想ひを形物に凝す。」概念的な形にとらわれず全体の印象を形とることである。景とは「景は、制度時因、妙を探り、真を創む。」絵は様々な規則や時期、その他いろいろの要因に基くものであるから、それを学ぶことである。筆は「筆は、法則に依ると雖ども運轉變通し、質ならず形ならず、飛ぶが如く動くが如し。」すなわち筆は、いろんな筆法や法則があるというが、画くものによって、その気分によってどんどん変化していき本質にこだわらず、形にとらわれずに飛ぶように軽やかに動くことが大切だ。墨は「墨は、高低暈淡、品物浅深、文彩自然にして、筆に因るに非るに似たり。」墨は濃淡によって山や川を描き、自然の影などよく学び、筆で描いたとは思えないように描くものである。そして形も構成だけの絵は、「筆墨は行くといへども、概ね死物と同じ。」としている。

以上のことばから東洋独自の美感を学ぶと同時に、我々の回りにあふれる西洋的美的価値観との差を思い知らされる。そして、幼、少、青年期の美術教育を通じて、我々があまりにも西洋的美的価値観のみに染まり過ぎていたという思いにとらわれるのである。勿論東洋にもリアリズムの精神が全くないわけではない。清の時代にはそれが現われてくるが、それはここでは

あえて問題とする必要はないであろう。なぜならここでは、リアリズムを最終点とする絵画を目指すことを目的としない価値観、を探ることが目的であるからである。

最初に問題にした「のびのび」「自由な線の力強さ」の理論づけは、西洋よりむしろ非常に東洋的感性にベースを持つものなのであろう。

ま と め

1. 西洋のアカデミックな絵画論の中にみられる「線」は、あくまでも立派な輪郭を描くための道具として用いられている。
2. 我国の美術教育もヨーロッパ中心の絵画論であり、当然その中にみられる「線」も、現実再現のための道具として教えられている。
3. 東洋の「線」を考えてみると、「のびのび」「力強い」という「線」自身の問題と現実再現のための道具としての「絵」を考える視点をみつけることができるだろう。
4. 「根源的感性」―「言葉」―「絵」といった順序をもって、現実（世界）を再現していくのではなく、むしろ描く行為も現実にも組み込まれており、「根源的感性」―「言葉」―「絵」とも同一レベルにある。

この論文は、反ヨーロッパ美術として書こうとしたものではない。むしろ、逆にヨーロッパの美術をみていく中でどうしても解決できない問題を、東洋に探し出すという作業の経緯といえよう。「絵を描くこと」を見つめていったとき、多くのスタイルと時代性を持ったもの全てについて言い当てることは不可能に近い。ここでは「線」のあり様にポイントをしぼって、描くということを考えてみた。さらに、子どもたちの描く絵の内にみられる自由な「線」や力強い筆跡の美学的な位置づけは、どうしても西洋的絵画論の中に見つけることはできなかった。

最後にもう一度書いておかねばならないことは、以上の結論として、決して子どもたちに筆や墨を用いて日本画や書道をさせるべきであると言いたいのではない。すなわち、絵を描くということについて、現実再現の方向のみが絵の成熟とはならないということを強調したかったのである。

注

- 1) 「絵画は学であるかどうか」に対するレオナルドの答えは自明である。絵画はまさに学であり、学でなければならない。絵画とはいっそう知的なものであり、論理的、数量的な学であるとレオナルドは考える。 裾分一弘著：レオナルド・ダヴィンチの「絵画論」攷，中央公論美術出版，p. 85，（1977）
- 2) W・L・ブリテン著，：黒川建一監訳：幼児の造形と創造性，黎明書房，p. 131，（1983）
- 3) 「感動こそ創造意欲に点火し，主体的活動を促し，内部の生命感を生き生きさせるものである。そうした子どもの心に宿る内部感情を，ためらいなく自由に，大胆に，のびのび表現させてやりたい。」「以上望ましい作品の条件として5つの項目をあげてみた。①自由で明るくのびのびした作品（創造的な作品）…以下略」松井清人著：幼年画の指導，日本文教出版，（1972）p. 60
- 4) 久保貞次郎はこの著書の中で，「のびのび」ということについて，「幼児の絵がのびのびしているということは，幼児が投げやりに描くことではなく，心をこめて，自分をできるだけ忠実に画面に表現しようとするにつながつているのです。ですからそういう幼児の絵は輝いています……。」と解説している。 久保貞次郎著：児童と教師，博文社，（1971），p. 76～p. 77
- 5) アルベルティ著，三輪福松訳：絵画論，中央公論美術出版，p. （1971）
- 6) 裾分一弘著：レオナルドダヴィンチの「絵画論」攷，中央公論美術出版，p. 75（1977）
- 7) 梅根悟監修，世界教育史研究会編：世界教育史大系21，幼児教育史1，論談社，p. 186，（1974）
- 8) 同上 p.230
- 9) ハンス・ルドルフ・ニーダーホイザー著，高橋巖訳：シュタイナー学校のフォルメルン線描，創林社，（1983）
- 10) H. Focillon : viedes Formes, P. U. F, p. （1964）
- 11) 「…此書原本八千八百五十七年ノ鐫行英人ロベルト・スコットボルン氏ノ著ハセン訓蒙ノ小冊子ニシテ毎条図ヲ附シ論ヲ挙タル画学書ナリ其一ハ線画ヨリ論ヲ起シ其ニハ輪郭及ビ陰影ノ理ヲ説キ其三ハ照景法及ビイソメトリカル其四ハ金属木版術等ノ事ヲ概論セリ」 西画指南前編の巻頭にある一部分である。 山形寛：日本美術教育史，明書房，（1967）p.24
- 12) 丸山真男著：日本の思想，岩波新書，p 12（1961）
- 13) ルシオニマイヤー著，波多野完治訳：「美術と視覚」下巻，p.280，（1964）
- 14) 宇佐美圭司：線の肖像現代美術の地平から，小沢書店，p. 149（1980）
- 15) 今道友信：東洋の美学，T B Sブリタニカ，p. 61，p. 62（1980）参照
- 16), 17), 18), とともに参照